

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

ДИЗАЙН:
Диалог и монолог
факти, методи,
прогнози

доц. д-р Борис Сергинов

РЕЗЮМЕ

2015 г.

Наименованието на монографията е „Дизайн: диалог и монолог – факти, методи, прогнози“ темата за диалога между зрителя и твореца, между дизайнера и потребителя, между предмета и консуматора, между критика и предмета, между творбата и критика, между обекта и обекта, между предмета и предмета е основен мотив в резюмирания научен труд. По един или друг начин в монографията са засегнати различните диалози, като основно се изследва разликата между монологичния дизайн и диалогичния дизайн. Интересно и важно е да се отбележи, че монологичният тип дизайн има диктаторски характер и изключва диалога с потребителя. Какви са емоциите и желанията на потребителя е маловажно за монологичния тип дизайн. Такъв дизайн се стреми да натрапи своето виждане за функция, за форма без да се съобразява с желанията на потребителите. Потребителят няма права, той е аматьор и не знае какво е добро за него, затова диалог няма, с непосветени диалог не се води, просто им се казва какво и как да консумират, какво да харесват, как да се обличат и как да живеят. Това е тоталитарен тип монологично отношение към изкуството, където в заповеден монолог се казва на твореца какво може да рисува и какво не, какъв дизайн може да прави и какъв не може, какви карикатури може да рисува и какви не може. Заради рисуване на карикатури например Райко Алексиев е убит от тоталитарния режим; съвсем ясен е тук паралелът и с убитите от терористи френски карикатуристи от „Шарли ебдо“ в Париж. Тоталитарният модел на заповеден монолог, дори украсен с теологичен елемент, е същият заповеден монолог, който казва какво може да се прави като дизайн и какво не. Тази книга осветява именно разликата между диалога и монолога със зрителя, потребителя, консуматора на изкуство и разграничава ясно плуралистичния, многолик, свободен, либерален дизайн от тоталитарния, ограничен, заповеден дизайн.

Днес значението на визуалния образ е огромно. Всичко, което ни заобикаля и е предметна среда, е направено от художници като визуален образ, това твърдение можем да конкретизираме позовавайки се на Барт, който казва, че рекламното изображение (като най-чист израз на съобщение в дизайна) е винаги интернационално и обръщението, което то отправя към потребителите, трябва да донесе до зрителите разбираемо конкретно послание, което да бъде ясно разпознато. Ако всяко изображение, респективно всяка творба, носи в себе си едни или други знаци, то те трябва да бъдат създадени така, че да бъде невъзможно техните послания да не бъдат прочетени. В този смисъл произведението на изкуството, предметният дизайн или най-вече рекламният дизайн са откровени до крайна степен и съответно пределно ясни и изпълнени с определена авторова атмосфера. С други думи, творбите независимо какви са те – дизайнерски предмети, плакати, текстил или живопис, не са само обикновени предмети, те винаги носят атмосферата на времето, в което са създадени и аурата на индивидите или групата от творци, които са ги създали, те са символи на епохи или културни общности, символ на ограничен или свободен начин на

съществуване и на живеене. Визуалният образ вече не е неутрален, той може да бъде диктаторски, либерален или лукав. Така да се каже, изкуството продължава да се себеусъвършенства и като жив организъм е способно да расте и разширява границите си, това е нещо, което вече е прието за даденост. Но с едно съм съгласен, съвременният човек сега е напълно и изключително отговорен за откриването на своята собствена идентичност и настоящия труд е насочен към това да помогне на читателите да открият своята дизайн идентичност. Някои ляво настроени съвременни автори твърдят, че се отваря пропаст между изкуството и зрителя, между действителността и човека, между дизайна и потребителя и от тук биха задали въпроса нужни ли са такива текстове за дизайна, аз бих отговорил с думите на проф. Богдан Богданов от книгата му „Промяната в живота и текста“: “Живеем в човешка и природна среда от реални и идеални обекти, дадени в думи. Наблюдаваме и се движим в този даден ни, но и правен свят. Правим го самостоятелно и едновременно заедно с другите хора. Необходимостта светът да бъде съставен от отделни неща, но и единен, да е даден като нещо определено, но и правен, да е мой, но и да е общ, води до екзистенциалните колебания, които налагат да живеем в текстове“.

Един от най-критикуваните методи за създаване или анализиране на визуални изкуства по време на тоталитарните режими в България, Русия и други страни е „формалният анализ“ или „формализмът“. Този метод е тясно свързан с абстракционизма, неслучайно в рамките на България и българския културен пласт от тоталитарните години абстракционисти няма, думата „дизайн“ също не се използва. По това време се води идеологическа борба и висшите институти по изкуствата са обявени за идеологически крепости, където такива „дребнобуржоазни“ тенденции като формализма, дизайна и абстракционизма е невъзможно да проникнат. За разлика от България и българската школа по изкуство, едно десетилетие след началото на XX век се оформят две тенденции в изобразителното изкуство. Първата тенденция условно може да наречем, следвайки Варбург (Warburg), създаване на изображения без граници, а другата е свързана с раждането на теорията за решетката или теорията на модернизма, описана от Розалинд Краус (Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985).

Може да се каже, че Конрад Фидлер (Konrad Fiedler), според когото основната цел на художествената дейност трябва да бъде открита в израза на чистата видимост на един обект, Адолф фон Хилдебранд (Adolf Hildebrand) с „Проблемът за формата в изобразителното изкуство“ (*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strasbourg: Heitz & Mündel, 1893) и Хайнрих Вьолфлин с „Основни понятия на историята на изкуството“ (*Wölfflin, H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich: F. Bruckmann, 1915) са едни от основните фигури в изграждането на „формалния анализ“ и формалистичния подход в изкуството. Те предлагат различни универсални типологии, като използват двойки понятия: линеално и цветово, плоско и в дълбочина, затворена и отворена форма, множественост и единство, яснота и неяснота и т. н., чрез които

според тях може да се представи, анализира или проектира всеки предмет, както и да бъде представена същността на виждането в изкуството. В тоталитарните общества обаче формализмът е отхвърлен като дребнобуржоазна тенденция в изкуството. Ако в тоталитарния контекст абстракционизмът и формализмът са невъзможни в живописата, защото тя трябва да бъде идеологическа и „по-близо до народа“, то „дизайн“ не може да се използва като дума и също не може да бъде формалистичен по своя характер, защото би бил обърнат към формата и естетиката повече, отколкото към това да служи на тоталитарния модел и партийна идеология. Именно затова в идеологическия контекст ясно се поставя изискването дизайнът в България да бъде функционален и винаги формата да следва функцията, формата да служи на функцията и е разчленен на различни видове оформление, наречени политически коректно „Пространствено оформление“, „Промислени форми“, „Силикатни форми“ както и други помощни дисциплини наречени „Промислена естетика“, „Функционална естетика“, „Социален функционализъм“ и всякакви други варианти. Тази доктрина за функционализма се запазва по инерция в много дизайнерски среди и до днес и заплашва целостта на дизайн културата на българските творци и артисти. Именно на запълването на тази културна дупка, отворена като рана в тялото на българската дизайн култура от репресивния апарат на тоталитаризма, на лекуването на тази рана с мехлема на фактите, методите и прогнозите е посветен този труд.

В началото на монографията се обръщам към протодизайна, термин въведен от мен. За да изясним този термин, е добре да се върнем към понятието дизайн, а също към понятието модернизъм, защото двете понятия имат подобна, дори еднаква съдба. Например понятието модерност е използвано за първи път от Бодлер, за да обозначи качеството на това изкуство, което се прави сега в този момент, качеството на онова, което е ново – дори само това, че нещо в изобразителното изкуство е направено тъкмо сега, вече е отделно качество. Сама по себе си думата „модерност“ означава „сега“. В същия смисъл думата „дизайн“ е използвана преди индустриалната революция и обозначава завършената форма и процеса проектиране. Затова в словосъчетанието „проектиране в дизайна“ се съдържа тавтология, тоест получава се, че „проектираме в проектирането“, но както думата „модерност“, така и думата „дизайн“ стават нарицателни и синоними за определен период от световната култура, в случая на „модернизма“, и за определена форма на изкуство, в случая на „дизайн“, и това оправдава подобни словосъчетания. За тоталитарния модел в България и Русия както казахме по-горе, думата „дизайн“ не съществува това е не-коректна не-българска дума и носи идеологически съмнителен характер именно за това е заменена с „Промислени форми“, „Пространствени форми“, „Промислена естетика“, „Пространствено оформление“, „Социален функционализъм“.

Често се претендира, че дизайн преди Баухаус няма. По тази причина в първата глава наречена „Протодизайн, или преходът от индивидуалистично към безлично типологично“, когато се говори за Морис или Макинтош, съм се спрял на термина

протодизайн, въпреки че по силата на фактите проектиране, респективно дизайн има още през Ренесанса, а и преди това, що се отнася до интериорния дизайн, където имаме проектиране в интериора. Ясно е от археологията и историята, че интериори има още в гръцките и римски храмове, както и в римските къщи, съществуват специални домашни интериори за съответните римски и други аристокрации, дори по-назад и в Египет и Персия. Но няма свидетелства, че тези предмети и интериори са проектирани предварително чрез чертежи и скици. Такива свидетелства и артефакти са открити и запазени едва от епохата на Ренесанса. Всичко това иде да покаже, че думата дизайн може да се приеме за синоним на проектиране и да се използва свободно, без да се обвързва специално с периода след индустриалната революция и само с представката. С пояснението „индустриален дизайн“ може да се представи значението на онзи „дизайн“, който се преподава в Баухаус и който се появява след 1918 г. Именно затова в началото на изложението използвам термина „протодизайн“ и съм се спрял на темата за протодизайна и неговите социални източници. В началото на първа глава неслучайно цитирам Ив. Стефанов, един от добрите визуални социолози в България, защото смятам, че е време дизайнът да се разгледа като поле на експерименти, което е пряко свързано със социума. Такава гледна точка за междудисциплинарно изследване на дизайна, а именно от гледната точка на визуалната социология, от една страна, и контекстно иконографски, от друга страна, не съм срещал досега в българската научна литература. Тази гледна точка е изключително важна и актуална, тъй като протодизайнът и дизайнът съставят предметния свят, който е пряко използван от различни социални групи.

След индустриалната революция потреблението се либерализира и възниква нуждата евтините и индустриално произведени предмети да бъдат естетизирани, задача, която е поставена на художници, които постепенно се превръщат в художници-проектанти, дизайнери: трансформации, които си поставя за цел да проследи настоящата монография, опирайки се на подхода на Варбург. Още в началото на изследването, когато говорим за Уилям Морис и „Артс енд Крафт“, се натъкваме на някои парадоксални и интересни явления. Първо, Уилям Морис произлиза от богато буржоазно семейство на млекари посредници, както се отбелязва в първа глава, тоест, неговата социална принадлежност е към групата на богатите буржоа. Но мисленето и симпатиите му са на страната на работническата класа. Повлиян от Ръскин той е противник на индустриализацията и на масовото производство. Морис смята, че тази индустриална продукция буквално замърсява света и материално, и духовно, от една страна, като засипва предметния свят с евтини некачествени и грозни предмети, от друга страна, като отчуждава работниците от потреблението и от консумацията на качествени предмети и по този начин ги дезинтегрира от обществото и увеличава разделението между социалните групи. Тези социални болести, както ги нарича, обаче трябва да се лекуват чрез проектиране, което е инспирирано от един идиличен образ, а именно от идилията на готическата архитектура и интериорната декорация. Всичко това води до идеята за отказ от индустриално производство и за завръщане към

приложните форми и занаятите, от една страна. От друга страна, тези теории повече, отколкото самата реализация на изделия и предмети дават тласък и подхранват идеята, че е нужно да се обърне специално внимание на индустриално произведената продукция. Кое то довежда от своя страна до идеята, че е нужно групи от специалисти, художници и занаятчии да се заемат с изготвянето на проекти за естетизация на индустрията и по-този начин да се създаде нова индустриално произведена предметност, която да носи белезите на художественост. Иначе казано, идеята за естетизиране на индустриалната продукция идва от един едър буржоа, полухудожник, полуживописец, полуархитект, полу текстилен дизайнер, полумебелист, който сам по себе си е противник на индустриалното производство и точно това негово негативно отношение е една от причините, които налагат на обществеността в Англия да обърне внимание на лошото качество и лошия външен вид на индустриално произведените продукти.

Другият парадокс е, че въпреки гореизложените идеи на Морис, а именно, че трябва да се създават такива предмети, красиви и готически, на които потиснатите класи да се наслаждават и потребяват, тази продукция поради начина си на производство от висококвалифицирани занаятчии и качествени материали става изключително скъпа и напълно невъзможна за потребяване от страна на широките слоеве на обществото. Клиенти на Морис са само благородници и изключително богати буржоа, както става ясно още от „Зелената приемна“. В този смисъл идеите на Морис наистина проблематизират и поставят на дневен ред индустриално произведената продукция, но не довеждат до връщане на готиката, дори по дух, както той самият претендира, че трябва да се случи в дизайна. Неговите идеи за графичен дизайн имат същия противоречив дух, защото опитвайки се да прави книги по готически образец с много орнаменти и украсителни рамки, той създава наистина уникални типографски издания, но тяхната цена отново е много висока, те са уникални и в малки серии, така че отново се получава разминаване между идеята за социално изкуство, обърнато към облагородяване на масите, и самите произведени типографски уникали, които са достъпни само за много богати хора.

Тази част от протодизайна обаче е много важна, защото задава въпроси, и поставя парадокси и проблеми за решаване, които остават нерешени и до днес. Тези проблеми имат социални, естетически и психологични корени и трябва да се разглеждат от социална гледна точка, от гледна точка на социологията на изкуството, от гледна точка на психология на изкуството и от гледна точка на естетиката, историята и практиката. Само така можем да получим ясна представа за общата картина на дизайна или проектирането. И именно този подход задаващ въпроси и поставящ, противоречия и проблеми за решаване е един от основните приноси на първата глава на книгата и на книгата като цяло, а както знаем по Еко, работата на интелектуалците е да задават въпроси и да осветяват проблеми които да бъдат решавани. Морис поставя формата преди функцията в практически план, обратно на тоталитарната теза „формата служи

на функцията“. Тоест, в практически план той и групата около него създават много скъпи качествени, естетически издържани по отношение на стил и хармония предмети, много от които са с украсителни функции, тоест нефункционални и утилитарни по предназначение. В теоретичен план Морис отново поставя формата преди функцията и обръща специално внимание на лошия вид и неестетичната форма на индустриално произведената продукция. В социален план Морис поставя въпроса за това какво трябва да бъде масата, какъв е масовият вкус и как той трябва да бъде облагороден и доведен до идеята за консумация на качествена скъпа продукция, а не на евтина и масово произведена, което отново поставя формата пред функцията и очертава едно идеалистично, индивидуалистско и либерално говорене за изкуството и неговото значение. В първата глава още се разглежда основната проблематика на културния пласт от онова време, проблематика актуална и до днес заради съвършено остарелите разбирания на част от гилдията, разбирания обусловени от изоставането поради тоталитарни забрани. Ето какво се казва в резюмираната монография: „Може да се каже, че онова, което се разгръща тук, е преходът от индивидуалистичното към безлично типологичното. Сред десетте тези на Мутезиус, разпространени по време на конференцията, привлекли внимание именно изискванията за „типологизация“.

Първият и вторият тезис гласят: „1. Архитектурата, а заедно с нея и цялата сфера на творчеството във Веркбунд е пропита от „типологизация“. Само благодарение на нея е възможно да се възвърне това чувство за универсалност, което е характерно за периода на хармоничните култури.

2. Само посредством типологизацията, разбираана като резултат от една полезна концепция, можем отново да преоткрием пътя към универсално значимия и независим вкус.”

Идеите на Мутезиус за универсализация на художествено-техническото производство са знак за неговата теоретична бдителност. Последвалата дискуссия показва колко остър и сложен въпрос за художниците и творците засяга с формулировката на проблема. Страстен опонент на Мутезиус е Анри ван де Велде. Неговото основно възражение е ясно формулирано още в първата от неговите контратези: „До степента, в която все още има място за художника и твореца във Веркбунд, и доколкото той има някакво влияние – казва ван де Велде, – той ще протестира срещу всяко типологизиране или канон. Художникът по същество е страстен индивидуалист, свободен, спонтанен творец. Той никога не може и не бива да спазва дисциплина, която би го подчинила на канон или типология. Творецът инстинктивно не вярва в нещо, което може да стерилизира действията му, не вярва на онова, което поставя някакви задължителни правила, защото тези правила могат да му попречат да изпълни идеята си и да я доведе до нейната свободно избрана пълнота; не вярва на онова, което се стреми да го затвори в някаква предписана форма. В това истинският творец вижда само една маска за прикриване на творческо безсилие.”

В средата на века обаче се случва рязка смяна, свързана с критиката на формалния метод и със смяната на художествения контекст. Във философията се случва обръщане например към лингвистичния метод. След това в изкуствознанието се случва „картинният обрат“. Създатели на този термин са Томас Мичел (Mitchell, W. J. T.) и Никълас Мирцоеф (Mirzoeff, Nicholas), които го разглеждат в книгите: Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge, 1999 и Mitchell, W. J. T., 'The Pictorial Turn', in: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994. Те казват, че в средата на миналия век има три обрата: „картинен обрат“, „иконичен обрат“ и „визуален обрат“. Тук става въпрос не за някаква граница, случила се в науката. По-скоро това са манифести, които бележат бъдещи промени и тези промени са свързани с дейността на такива имена като Аби Варбург (Abraham Moritz Warburg), Ервин Панофски (Erwin Panofsky) и Томас Мичел и др. Исторически съществува първата линия в науката за изкуството и това е еманципацията на историята на изкуството, свързана с Вьолфлин (Wölfflin) и Хилдебранд (Hildebrand). Що се отнася до втората линия, тя казва, че не съществува самостоятелна история на изкуството, защото тя е част от историята на културата и историята на духа. Първата линия естествено се стреми към формален анализ и анализира изкуството от гледна точка на неговата форма, композиция, морфология и дава описание на предмета от гледна точка на формата и съчетания на части от формата. Вторите разработват непрекъснато „контекстния метод“ – това са Варбург и Панофски. Те имат за цел да се проследи не формата на предмета или произведението, а какъв отпечатък оставя това произведение върху културния пласт. Така се стига до създаването на „визуална културология“, „визуална антропология“, „визуална социология“ или „социология на изкуството“, *Bildwissenschaft* (наука за образа), *Bildanthropologie* (антропология на образа) и т. н. С други думи, тази втора линия в науката за изобразителното изкуство има междудисциплинарен характер. Още в трудовете на Варбург се говори за това, че изкуството изразява нещо и че то не е просто създаден предмет, или просто проектиран предмет, а че отразява атмосферата на епохата и е символ; освен това този символ не е построен от вътре навън, като част от формата в произведението, а е създаден от вън навътре и самото произведение приема символичен смисъл. Произведението е резултат от интерпретация, то не съществува само по себе си самостоятелно. Така да се каже, иконологичният подход не е анализ на произведението, а интерпретация на произведението. Панофски например използва тристепенна структура в иконологичния анализ. По подобен начин във втора и трета глава наречени „Машинно направени изделия, свършено нов предметен свят“ и „Жилища или машини: обтекаеми форми или картини; проектиране чрез „научен метод“ или творчество чрез „сърцето и ръката“; в служба на пазара или изразяване на собствените си емоции; монолог или диалог“, монографията изследва контекстно не само произведенията на дизайна, но и идеите, довели до създаването на дадени предмети, като отново се засяга проблема за диктата на модернистичната концепция, поставена от Лео Корбузије и CIAM (Международният конгрес на модернистичната

архитектура). Изложението проследява развитието на дизайна в Америка и се спира на важни за промените в дизайна подходи и методи, и на личностите приложили на практика тези нови за културния пласт на времето идеи, а това са творци като Хенри Драйфус, Реймънд Лоуи, Норман Бел Гедес и др.

В четвърта глава „Радикални идеи, непромишлени методи на производство и насърчаване на индивидуалното творчество, утопични проекти“ са изложени вижданията и манифестите на революционно настроените групи, като Бригада X и Бруталистите, чиито действия са насочени към разрушаването на CIAM, на творци като Алисън и Питър Смитсън, Найджъл Хендерсън, Едуардо Паолоци и др. Подробно са разгледани и концепциите на Метаболистите – група, която влияе на дизайна и архитектурата и до днес, - като са проучени проекти на Кионори Кикутаке, Кензо Танге, Питър Кук и др. По-нататък се проследява работата на италианските радикални дизайнерски групи, водени от Гаetano Пеше и Андреа Бранци: Супер студио, UFO, Strum, Алхимия, Мемфис. Представен е и италианският поп арт от 1960-те и идеите на Еторе Сотсас, Мендини, Алесандро Гуриеро, водещи дизайнери и създатели на групи като Архизум и фирми като Алеси. Осветени са някои аспекти от левичарските виждания на преподавателите и студентите от Баухаус, като всичко това е свързано с основния мотив на монографията за функционализма и раната, отворена в тялото на дизайн културата в България от тоталитарната репресия, извършена чрез потискане на свободата на творчество и образование. Засегнати са и идеите на Папанек, като са анализирани някои важни глави от неговата книга „Дизайн за реалния свят“, която се смята от съвременните дизайнерски среди за основополагаща по отношение на актуалния дизайн и връзката дизайн – екология – социум. В монографията се казва въз основа на написаното от Папанек: „Естествено, съществуват и по-вредни професии от професията на индустриалния дизайнер, но те съвсем не са много. И може би само една професия я превъзхожда по степен на измамност и това е рекламният дизайнер. Убеждават хората да придобиват това, което не им е нужно, за пари, които те нямат, за да направят впечатление на тези, които изобщо не се интересуват. Днес това мошеничество е стигнало наистина до виртуозност. Индустриалният дизайн проектира и смесва в безумни пропорции всякакви безвкусни глупости, които после се разпространяват чрез рекламите, и с това твърдо държи второто място. Никога в историята на човечеството възрастните не са се занимавали така сериозно с проектирането на електрически гребени, кутии за папки, украсени с кристали, на тоалетни постелки, изработени от кожа от норка, а след това да правят подробни планове за производството и пускането на пазара на тези безсмислени стоки и достигането им до милиони потребители. По-рано („в добрите стари времена“) човек, на когото му харесва да унищожава собствения си вид, ставаше генерал, собственик на мина за въглища или се занимаваше с изследвания в областта на ядрената физика. Днес с помощта на промишления дизайн Смъртта е пусната в масово производство. Чрез проектирането на престъпно опасни автомобили, които убиват или осакатяват близо милион души по целия свят за една година, чрез създаването на цели нови

видове от перманентен боклук, затрупващ околната среда, и чрез избора на материали и процеси, които замърсяват въздуха ни, дизайнерите наистина са се превърнали в опасни хора“ или „ [...] Концепцията, според която всичко функционално е непременно красиво, служи като несръчно извинение за стерилни, като че изнесени от операционната мебели и предмети от двадесетте и тридесетте години на двадесети век. Кухненската маса от това време може да представлява сама по себе си безупречна форма на плот от лъскав бял мрамор с максимално здрави крака при минимум материал от блестяща неръждаема стомана. Но първата реакция, когато видиш такава маса, е да легнеш на нея и да чакаш да ти оперират апендицита. Такава маса не предизвиква желание да седнеш на нея и да закусиш. Интернационалният стил и Новата вещественост достатъчно ни откъснаха от общочовешките ценности[...]“ В тази глава са представени и коментирани вижданията на директора на музея за дизайн в Лондон Деян Суджич (Dejan Sudjic), великобританец от сърбо-хърватски произход, който се спира на въпроса „изкуство ли е дизайнът“, след като е влязъл в музеите за модерно изкуство, или е просто „утилитарна дейност“, свързана с тривиално проектиране на функционални предмети, и дали това, че дадена дейност е смислена или безсмислена, тоест функционална или нефункционална, я прави по-ценна или по-малко ценна. В тази част на книгата са изложени и идеите на Мондриан, Ритвелд и Дусбург и е интерпретирано тяхното влияние върху развитието на дизайна от този период. Именно тези интерпретации представляват съществен принос на настоящето изследване, тук се обобщава например “[...] Тази линия на панелен дизайн, лишен от атрактивна форма и емоции, се превръща в закономерност. Всяка визуална идея, възникнала, щом в дизайна се прояви малко повече фантазия и свобода, се отхвърля от комисиите към институциите и се обявява за буржоазен формализъм. Неслучайно Ернст Мей и Лихотски получават предложение да работят в Съветския съюз, тъй като техните идеи идеално пасват на социалистическата представа за „художествено проектиране“ и „оформителство“. Тук отново става въпрос за типологични, еднакви, стандартни изделия, практически без дизайн – функционални (без да е дадено ясно определение на термина функционализъм), скучни, сухи и сиви и тази репресия върху формата психологически е удвоение на репресията върху човека въобще. В това е същността на ГУЛАГ, откъдето не излизаш жив, освен ако не се унифицираш, ако не заприличаш на индустриално произведен и проектиран от диктаторите оформители и дизайнери.“ По нататък по отношение на идеите и практиката на Мондриан, Ритвелд и Дусбург се казва: „[...] ние ценим безполезното повече от полезното. Изкуството е безполезно, а столът, дори да е на Ритвелд и да нарушава всички канони, носи в себе си печата на утилитарното, макар по сила и интензивност на емоционално въздействие „Червено-синият стол“ да не отстъпва на платната на съвременника и съотечественика на Ритвелд, Пит Мондриан. По-нататък Суджич добавя, че картините на Мондриан и „Червено-синият стол“ на Ритвелд са породени от един необичайно плодотворен етап в развитието на културата на ХХ век. От своя страна, Ритвелд пише на страниците на списанието на Тео ван Дусбург „Де Стейл“, на което сътрудничи и Мондриан: „Нашият

стол ще стане абстрактно-реален артефакт от интериора на бъдещето“. Творецът има собствена представа за новия образ на живота и обектите, които ще помогнат да се претвори този образ в реалност.“ И по нататък „[...] ако Микеланджело бе живял в наши дни, то той би разработвал автомобили за Форд и не би си губил времето с мраморни надгробия. А същото казва през 1901 г. в една своя лекция Франк Лойд Райт: „Локомотивът, военните коли и параходите заемат мястото, което преди заемаха произведенията на изкуството [...] стана дума за ценова йерархия, неизбежно е да сравним екземплярите на „Червено-синия стол“, който Ритвелд е направил за себе си, и „Композицията с бели, сини и жълти: С“ на Мондриан. Столът е продаден на аукцион на Филипс (Phillips) в Ню Йорк от 4 декември 2000 година за сумата, определена по експертна оценка от 150 000 до 250 000 долара. Картината на Мондриан заминава с удара на чукчето на аукцион на Кристис (Christie's) през 2003 година за 8 071 500 долара. Според Суджич тази цена отразява степента на ликвидност на такива работи на пазара. Тя става прецедент и променя нивата на търсене. „Всички музеи за съвременно изкуство – казва Д. Суджич, - се стремят да превърнат подобни работи в „гвоздей“ на своите сбирки.“ По нататък тази глава се занимава с проблема за диктата на модернистичната концепция, поставена от Льо Корбюзие и CIAM (Международният конгрес на модернистичната архитектура и след това с творци като Хенри Драйфус, Реймънд Лоуи, Норман Бел Гедес и др. стига се до заключения като: “Лоуи бил не само дизайнер, бил е и първият дизайнер консултант, и дебело подчертавам тази характеристика на „дизайнер консултант“. Той е първият, който успява да съчетае комерсиалното с изкуството. И ако дотогава задачата на Баухаус била да съчетае изкуство с производство и да издигне знамето на функционализма, то Лоуи е първият, който успява да съчетае изкуството с комерсиализма, консумацията и прагматизма в идеалния продукт, който произвеждали производителите и купували клиентите. Реймънд Лоуи успял да надари със стил, яркост и емоции обичайните всекидневни предмети. Той разбирал, че хората са ирационални и техните желания често са лишени от смисъл, и използвал принципа на обтекаемостта, характерен за влакове, самолети и други бързо движещи се машини, тоест той пренесъл, както споменахме по-горе, аеродинамичната форма от движещите се и летящите предмети върху обикновените домашни уреди, върху месомелачки или хладилници. Абсурдно е да видиш ютия с крила или кола с криле, това е само украшателство, но в тези крила има нещо много повече, това е израз на идеята за свобода, която ти дава автомобилът...“.

Още в началото на четвърта глава се констатира: „В XX век до този момент не е имало толкова радикални промени в живота на обикновения човек и каквито и теоретични и практически новости да са възниквали, те не са се отразявали пряко върху живота на хората. Обикновеният човек живее, както е живял в XIX век, и сериозни промени в неговия начин на възприемане на света се извършват едва след Втората световна война. Разпадът на колониализма през 1960-те години е едно от важните събития, което бележи драстични промени, светът става по-голям и общуването между социалните слоеве става по-различен начин, дори езиковото общуване е по

различно. През 1960-те години английският се налага като световен език. Разпадат се старите социални структури, изчезват големите семейства. Ако дотогава е характерно патриархалното семейство, в което живеят заедно няколко поколения от дядо до правнуче, в средата на ХХ век се извършва разпад на това патриархално семейство и много хора живеят сами, дори без деца. Възприема се и един по-номадски начин на съществуване. Отчуждението, толкова обсъждано от екзистенциалистите, се изразява в своего рода сепариране. Дори начинът на обличане става съвсем друг, изчезва мъжкият костюм например, масово младите хора започват да носят джинси или други по-спортни дрехи.“ И още „Смитсън си дава сметка, че приятелството с Паолоци го свързва и с набиращото скорост движение на антиизкуството. Но връзката на Смитсън с антиизкуството е още по-пряка. Подобно на много европейци той се сблъсква с изкуството на Джаксън Полък на Венецианското биенале през 1950 г. Изкуството на Полък оказва разрушително влияние върху разбиранията на архитектите създадени на основата на класическите теории за пропорции, хармония и композиция. Това влияние се вижда в изложбата „Паралели: животът и изкуството“, спомената по-горе, където в сектора Архитектура били представени мексиканска маска, лист с илюстрации от книга за строежа на растенията и др. В цялата изложба и всички нейни раздели били експонирани странни или антиестетични „бруталистки образи“, изрезки от вестници и списания, учебници по антропология или други науки или такива крайни обекти като рентгенови снимки и микрографии. Всички те били внимателно подбрани от организаторите, за да въздействат шоково на зрителите на изложбата. От всичко това ясно се вижда как живописиста влияе на архитектурата, архитектурата – на дизайна, модният дизайн – на архитектурата. Става дума за трансгресия или за преминаване на значения от едно изкуство към друго, или с други думи, за метаболитен обмен на идеи между творци от различни области.“ Или друг интересен цитат стигащ до важно заключение: „ Гуидо Вергани пише: „Мендини вярва, че е необходимо съвършено съзнателно да се поддържа жива връзка между изкуство и дизайн. Затова той заедно с Алхимия (Alchimia) представя обекти, подхранвани от „градския сленг“ и „езиковото замърсяване“. Те създават един вид „неофутуризм“, който обаче се заиграва със смесването на цитати от реалния живот и исторически преглед на авангарда, като цяло преплетен с изображения, събрани преднамерено от средствата за масово осведомяване. Освен това Мендини теоретизира по теми като „изобразителното в дизайна“ или „знаковото в дизайна“, съществуващо като взаимодействие в новия „креативен кръг“, където се обменя жизнен и творчески материал между изкуство и дизайн, създавайки фигурите на дизайнера- художник и на художника-дизайнер“.

В следващите глави пета и шеста по ред с наименование „Методики на дизайн проектирането - първа и втора част“ са изложени някои методики, свързани пряко с проектирането в дизайна, както и с образованието по дизайн. Следва седма глава „Проблемът за цвета в дизайна“ която изследва и осветява различни гледни точки по отношение на цвета в интериора и индустриалния дизайн.

Осма глава с име „МЕЖДУ смисъл и абсурд“ на монографията разглежда за първи път теорията на Малдонадо, която е фундаментална за изследването на всички форми на дизайн, както и посочва, изследва и охарактеризира конфликтни моменти от теорията и практиката на Улмската школа. Осма глава се занимава още с някои прогнози по отношение на дизайна и интериорния дизайн, подробно са разгледани идеите на Андреа Бранци и радикалния авангард от началото на двадесети век. В монографията например се говори :“ [...] идеята, казва Бранци, се състои в стратегията на „охлаждане“ на самата предметност, в не-утрализацията на нейния експресивен потенциал посредством подчиняването на вещите на законите на формообразуването, характеризиращи се с определен пуризм и отстраненост, които да възпрепятстват прекомерната натрапчивост на тези вещи и да приглушат тяхната визуална и механична агресия. Цялата тази тънка хуманистична политика се стреми към това да спаси човека от промишлената продукция, превръщайки последната в сив набор от оръдия и инструменти.“, като тази теза на Бранци е развита и противопоставена в тази глава на тезата на „Анти-дизайн“ творците: „Радикалният авангард от началото на ХХ век обаче не постъпва по този начин. Отстранявайки дистанцията между предмет и знак, авангардисткият жест директно и грубо обозначава края на „стария свят“ и е въпрос на време присъдата да бъде изпълнена. Езиковият терор на ранния авангард в своите радикални варианти отъждествява изкуството с политиката и пресича всички опити за освобождаване на словото от фетишизацията. В европейския проект културата на радикалния авангардистки жест и езиков терор (както Адолф Лоос нарича орнамента престъпление) оставя на дизайнера една-единствена възможност – да усъвършенства аскетическия език за предмета такъв, какъвто е.“, по този начин са описани и изследвани основни тенденции и практически методи в теорията и практиката на дизайна и е обобщен следния извод: „Но предметният свят трябва да бъде не само целесъобразно организиран, той трябва да бъде и творчески, дизайнерски осмислен. Така да се каже, тук и сега имаме сближаване на различията и признаване на правото на различност повече, отколкото признаване на правата на стандарт и функционалност, които се превръщат буквално в пречки, ако не са надградени с творческа и емоционална аура.“

Девета глава „Теоретични конструкции в дизайна. Силообразуване, отправни точки и съвременни тенденции в интериорния дизайн“ се занимава с изследване на постмодернистичния прочит на дизайн проблематиката, в девета глава например се казва: „Постмодернизмът неимоверно разшири границите на изкуството, като разшири диапазона на възможните варианти и композиционни принципи. Докато при предишните стилове имаше отчуждаване от историческото, тоест предишните стилове бяха тотално отричани по един революционен принцип, както се случва в модернизма, то при постмодернизма това отричане на историцизма става на основата на самата история. Незачитането на историята я превръща в градивен материал. Целият арсенал от културни натрупвания е историческо наследство.“

Десета глава „Консумизъм и дизайн“ е посветена на консумизма в дизайна и по-конкретно в интериорния дизайн. Тук дизайнът и неговата природа са разгледани междудисциплинарно от семиотична гледна точка отново по метода на Панофски и Варбург. Десета глава изследва не само консумизма, но и различните аспекти на влияние които дизайна оказва върху консумирането на предмети. Не случайно Лоуи казва, че красиво направения дизайн продава предметите, а от своя страна Папанек и Старк се опасяват, че това превръща дизайна във функция на маркетинга. Принос на десета глава е, че за първи път подробно и обстойно разглежда дизайна като възможно средство за манипулация на потреблението, като представя различните идеи подхранващи това негово предназначение. В изследването се казва: „Трябва да се отбележи, че този тип консумизъм води и до един вид унифициране на личната жизнена среда, потребяват се едни и същи марки (една антипродуктивистка антиреклама гласи: „Имаш избор: Найк или Конвърс“). Дадените по-долу примери са от областта на архитектурата в Румъния, Русия, България и страни от Западна и Източна Европа. Знаците за престиж са едни и същи: гръцки колони, символи на мерцедес и др. Използван е снимков материал, заснет от автора на изследването, и материали от интернет и периодиката. Разлика между интериорите и екстериорите почти няма. Именно затова не са и посочени имена на архитекти и дизайнери, създали съответните обекти. Целта на настоящето изследване не е да критикува даден архитект или дизайнер, а по-скоро да опише и изследва една тенденция. Изводът от общата визия на дадените примери е, че се стига до определена унификация и изчезване на индивидуалността. В търсене на показан разкош се получава едно безсмислено натрупване на „знаци за престиж“: повече гръцки колони, повече барокови орнаменти, повече италиански дизайнерски мебели, повече позлата, екзотични предмети и т. н. Това натрупване на едни и същи символи не води обаче до уникалност на интериора или архитектурата, напротив води до унифициране и натрупване на едни и същи символи. В книгата си „Съвременно изобразително изкуство“ К. Делчев коментира Адорно и Хъксли, като казва, че съвременният човек е заменил трите пароли на Френската революция „свобода, равенство, братство“ с „комунитет, идентитет, стабилитет“. Личността губи значение извън своята функция в знаковите комуникации, тоест превръща се във функция на обществото. Показното потребяване е знак за мястото в обществото, което съответната човешка единица заема. Идентитетът е равнозначен на липса на индивидуалност и пълна идентичност с останалите от съответното ниво. Тук става въпрос за стандартизиране до биологично ниво [...]“.

Единадесета глава също е монологична и е тясно свързана с маргиналното в изкуството и неговото влияние върху центробежните сили, задвижващи културата. В тази глава дизайнът се явява като маргинален по отношение на централните части в тялото на културата.

В края на това резюме ми се струва, че е мястото да засегна и въпроса за по-нататъшното развитие на този труд, да засегна въпроса за продължението на това

изследване, а то ще бъде насочено към образованието по дизайн, проблем който смятам за важен. Тази монография сама по себе си е насочена, както към студенти и дизайнери, така и към широката общественост и е добре нейното продължение а именно дебатът за образованието по дизайн да стигне до всички обществени слоеве.

В Германия една от най-забележимите школи през 1960-те години е Висшето училище по формообразуване в Улм (Ulm School of Design, на немски: Hochschule für Gestaltung - HfG Ulm). В тази школа има пикове и спадове, и много кризисни моменти, като в даден период настъпват и радикални промени. Следвайки духа на времето, например в един момент от своята история школата се отказва от идеята за универсализация на проектирането, от идеята за универсална ергономия, универсални предмети, насочени към всеки потребител, и се обръща към специфичното за конкретния човек. Не трябва да се забравя също, че Улм е частно училище и не е зависимо финансово от държавата. Сградата на училището е построена от основателя на школата Макс Бил (Max Bill).

Самото училище още от зараждането си е интернационално по състав. Едно от имената, дадени на Улмската школа, е „Възроденият Баухаус“ и това название не е било съвсем лишено от основание. На откриването на училището присъства самият основател на Баухаус Валтер Гропиус и той произнася реч, в която споменава, че щафетата на Баухаус е предадена в надеждни ръце, а именно в ръцете на всестранно надарения художник, дизайнер и педагог Макс Бил, ученик на Гропиус, който е и първият ректор на Улм. Едно от първите неща, които Бил прави, е да покани за преподавател аржентинския живописец, дизайнер и теоретик Томас Малдонадо (Tomás Maldonado). За този начален период на школата Малдонадо казва, че макар да е съществувала сграда, не е съществувала философия и концепция за това какво трябва да бъде образованието по дизайн. До този момент в Буенос Айрес Малдонадо има издадена само книгата „Макс Бил“ от 1955 г. Той обаче се захваща да анализира политическата, социална и икономическа ситуация, като извършва и исторически анализ, което налага от само себе си да преосмисли критически мястото на Баухаус в историята и практиката на дизайна. Като педагог в Улмската школа Малдонадо отделя повече внимание на връзката между дизайна, научно-техническия прогрес и естетиката. Заедно с това той се опитва да представи особеностите на дизайн проблематиката като обществено явление и активни социални сили, въздействащи на съзнанието на хората. Особена роля според него в историята на Баухаус заема периодът от 1928-1930 г., когато ректор е комунистът Ханс Майер (Hans Heinrich Josef Meyer). Майер се отнася негативно към „чистото изкуство“ и набляга на идеята за използване на достиженията на науката и техниката, опитвайки се да внесе в работата на Баухаус социално съдържание. Малдонадо нарича концепцията на Майер „социален функционализъм“ за разлика от формалисткия функционализъм на ранния Баухаус. Тук отново сме поставени пред противопоставяне на социалния функционализъм, близък до лявото мислене, и формалисткия формализъм на Гропиус, близък до либералните идеи.

Малдонадо обявява за цел и задача на Улм хуманистичното усвояване на техническата цивилизация. За да развие своите идеи на практика, Малдонадо създава нова дидактика на дизайна във формообразуването, което се преподава в Улм. За да развие навици у студентите да структурират научно предметния свят, той заменя традиционни понятия като „пропорция“, „ритъм“, „мащаб“, „композиция“ с понятието „физическа структура“, което синтезира в себе си комбинаторика или „комбинаторен анализ“, „теория на симетрията“, „топология на формата“ и редица други дисциплини. Той предлага и такава класификация на работата на дизайнера, която отменя противоречието между „художествено“ и „техническо“, изглеждало в продължение на няколко десетилетия неразрешимо. Малдонадо разделя дизайна на две принципно и концептуално различни области: индустриален дизайн и арт дизайн, при които съотношението между художествено и техническо са обусловени от спецификата на дизайнерската работа в конкретния случай. Така в първия случай несъмнено доминира инженерната работа, фактор за която се явява динамичността и постоянната изменчивост, предизвикани от развитието на техниката. Естетическата страна според Малдонадо възниква тук от само себе си, ако правилно е изпълнена инженерната част. Във втория случай преобладава художествената страна, занаятчийските навици. Така например идеята за стол и неговото проектиране и създаване той отнася към арт дизайна, защото столът исторически почти не се изменя, тоест, той има дълъг исторически живот и инженерните проблеми в него отдавна са решени, той функционално и технически е стабилен и неизменчив предмет и при него могат да бъдат преосмисляни само декоративните и художествените качества.

В своя модел за образование по дизайн Малдонадо обръща внимание на междудисциплинарността на дизайнерската работа и въвежда различни нови понятия като например „хоризонтална специализация“ в противовес на „вертикалната специализация“, което според него означава да се съсредоточите върху даден обект и да се специализирате само върху неговото създаване, без да се взема под внимание неговото значение в социален, икономически и хуманитарен план. Според Малдонадо задача на дизайнера е първо да осмисли мястото на дизайнерската работа именно в хоризонтален план и именно този подход той нарича хоризонтална специализация. До голяма степен разбиранията на Малдонадо съвпадат с разбиранията на Папанек за социален дизайн, а и с част от съвременните концепции за дизайн. Малдонадо предлага отказ от типичния набор от учебни дисциплини, отделени една от друга, отказ от традиционното разграничаване на сфери на дейност като архитектура, мода, текстил, интериор, мебели, графика, керамика и т. н. Според него крайъгълен камък на новата школа и новаторския подход към дизайна трябва да бъде цялостният подход към формирането на средата. Обкръжението на човека според него не се състои само от предметите. Изхождайки от екологичния принцип, той въвежда концепцията за сложна отворена система, в която съставни елементи се явяват не толкова „неодушевените обекти“, но и „духовните обекти“ в смисъла на човешки отношения, защото между предмета и индивидуума съществува неразривна връзка. Всестранното

образование развива способността за теоретично мислене и овладяването на научните методи, което се счита в Улм за задължително условие при работата на дизайнера. Студентът трябва да може да изразява своите мисли не само в рисунки, схеми, фотографии, проекти, чертежи и модели, но преди всичко в словесни разсъждения, устни и писмени, с което се занимава факултетът по словесна комуникация. В своите работи студентите обръщат внимание на обществената и културна роля на дизайна в съвременното общество. И все пак в края на краищата това, което постига тази школа, е „панелен“ дизайн.

Много интересна е ситуацията на висшето образование в Италия. Въпросът за системно образование по дизайн е поставян там още в началото на XX век и през 1922 г. е създадена школата в Монца, но тя не изиграва съществена роля за развитието на италианския дизайн. Италианският дизайн е автономен и много по-близък до идеите за либерален дизайн, тъй като значими школи възникват не като организирани от държавата или частни институции висши училища със специализирана програма на основата на единството на теоретически, методически и педагогически принципи, както това се случва в Германия и Англия, а на основата на идеите на самостоятелни творци и художници. Интересното е, че като правило всяка школа е свързана с личната концепция за дизайн на една или друга личност и на един или друг преподавател. Така в Архитектурния институт във Флоренция се заражда Радикалният дизайн или Антидизайнът; в Неапол възниква концепцията за „съучастие“ или проектиране без методи и т. н. Във всеки един случай става дума за пълна свобода на творчеството. В резултат на това италианският дизайн, който няма единна координирана система и метод на проектиране и образование, се оказва най-плодовитият и най-динамичен дизайн в Европа, а и в света като цяло. Педагогическите експерименти в областта на проектирането са разнопосочни, многостранни и многообразни, какъвто би следвало да бъде и самият съвременен дизайн, към какъвто дизайн води и настоящата монография.

30 декември 2015 г.

София